

GUSTAVO SORZANO Y EL ARTE CONCEPTUAL EN COLOMBIA: TRES MOMENTOS VITALES

Resultado de investigación

SECCIÓN
TRANSVERSAL

María Mercedes Herrera Buitrago

Universidad Jorge Tadeo Lozano / mherrerabuitrago@gmail.com

Autora del libro *Emergencia del arte conceptual en Colombia. 1968-1982* en preparación editorial por la Pontificia Universidad Javeriana. Historiadora de la Pontificia Universidad Javeriana con Mención Honorífica (Bogotá, 2003). Maestra en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana (2009) y en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá, 1999). Ha sido conferencista y docente en la Universidad Nacional, Jorge Tadeo Lozano y Javeriana. Entre sus ponencias: "Arte político en Colombia en la década del setenta.

Perspectivas críticas de Marta Traba y Clemencia Lucena" en la II Cátedra Francocolombiana de Altos Estudios. Arte y Política (2010); "El arte conceptual en Colombia. 1968-1982" en el XV Congreso Colombiano de Historia (2010); "La representación del vestido en Santafé virreinal, 1739-1810" en el II Simposio Internacional Interdisciplinario de Colonialistas de Las Américas, CASO (2005). Docente de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

RESUMEN

Este artículo recoge avances de la investigación Momentum y explora la producción conceptual de Gustavo Sorzano durante dos décadas. Para ello se vale de la indagación en tres periodos vitales del artista, delineados a través de la utilización de técnicas cualitativas con que se busca restablecer su papel pionero en el arte conceptual colombiano y encontrar las razones de su exclusión dentro del campo artístico nacional. Razones que puedan brindar pistas sobre la manera caprichosa y excluyente en que se estructuró dicho campo, dejando de lado, por ejemplo, las relaciones estrechas que mantuvieron muchos artistas con los mundos de la publicidad y el diseño.

PALABRAS CLAVES

Arte conceptual colombiano, Gustavo Sorzano, crítica de arte, historia del arte

GUSTAVO SORZANO AND CONCEPTUAL ART IN COLOMBIA: THREE VITAL MOMENTS

ABSTRACT

This article presents research advances from Momentum and explores the conceptual production of Gustavo Sorzano over two decades. It dwells mainly on three vital moments of his career, which are explored through the use of qualitative methods which seek to restore the pioneering role of his work in Colombian conceptual art and discover the reasons for its exclusion within the national artistic field. These reasons may in turn provide clues on the capricious and excluding manner in which that field was structured, leaving aside, for example, the relationship that many artists hold with the worlds of publicity and design.

KEYWORDS

mimesis, properties – role of art, therapy, Wittgenstein

GUSTAVO SORZANO ET L'ART CONCEPTUEL EN COLOMBIE: TROIS MOMENTS VITAUX

RÉSUMÉ

Cet article recueille les progrès de la recherche Momentum et explore la production conceptuelle de Gustavo Sorzano durant deux décennies. Pour ce faire, il se base sur trois périodes essentielles de l'artiste, délimitées par l'usage de techniques qualitatives cherchant à rétablir son rôle de pionnier dans l'art conceptuel colombien ainsi qu'à déterminer les raisons de son exclusion du domaine artistique national. Ces raisons peuvent donner des pistes sur le caractère capricieux et exclusif qui structure ce domaine, laissant de côté par exemple, les liens étroits que beaucoup d'artistes ont tissés avec le monde de la publicité et du design.

MOTS CLÉS

Art conceptuel colombien, Gustavo Sorzano, critique d'art, histoire de l'art

GUSTAVO SORZANO E A ARTE CONCEITUAL NA COLÔMBIA: TRÊS MOMENTOS VITAIS

RESUMO

Este artigo coleta avanços da pesquisa Momentum e explora a produção conceitual de Gustavo Sorzano durante duas décadas. Para isso se vale da indagação em três períodos vitais do artista, delineados através da utilização de técnicas qualitativas com que se busca restabelecer seu papel pioneiro na arte conceitual colombiana e encontrar as razões de sua exclusão dentro do campo artístico nacional. Razões que podem oferecer pistas sobre a maneira caprichosa e excludente em que se estruturou dito campo, deixando de lado, por exemplo, as relações estreitas que mantiveram muitos artistas com os mundos da publicidade e o desenho.

PALAVRAS-CHAVE

Arte conceitual colombiano, Gustavo Sorzano, crítica da arte, história da arte

GUSTAVO SORZANO PA KIMSA RRURRAI IAPA VALI RRIGSISKA COLOMBIAPI

PISIIYACHISKA

Kai kilkaska tandachimi ñugpata ima Gustavo Sorzano rurraskata kai uatakunapi. Chipipa valirrimi achka uatakunapi rrradurrrkunamanda tapuikunaua, suma iuiaiua rurraskata rrigsiskakunata suiuchingapa maskarrimi ñugpa ima colombiapi niskata tarrispa imauam katima churranaku tukui kai atun alpapi ima rrradurrrkunata. Kaipi munarrimi kauangapa imauam rrabiaua katima sakirrkakuna rrradurrrkunata, rrimasunchi, ñugpa rrimanakudurr karrkakuna paipurakuna kilkaskata rrigsichiikuna tiniikuna rrradurrrkunaua. Suma iuiaiua rurraska rrigsiskakunata suiuchingapa maskarrimi ñugpa ima colombiapi niska tarriiimauam katima churranaku ukupi tukui kai atun alpapi ima rrranakuskakunata

RIMAYKUNA NIY

Kai alpamanda rurraskamanda iuiai, Gustavo Sorzano, rurraskakunamanda uasa rrimai, rrradurrrkunamanda ñugpamanda parrlo

Recibido el 27/03/2012

Aceptado el 20/04/2012

Introducción

Durante los años sesenta, la premisa de la indisolubilidad del vínculo entre el arte y la vida impregnó la escena cultural norteamericana y europea, y tuvo como consecuencia una serie de rupturas entre los géneros artísticos que dieron paso al arte conceptual, cuyas prácticas marcaron una generación entera de aquellos que asumieron que el arte debía ser como la vida: cambiante, efímero, pleno de incertidumbres. Tal es el caso de Gustavo Sorzano (Bucaramanga, 1945), formado profesionalmente en arquitectura y música en la Universidad de Cornell en Nueva York, donde a mediados de la década estuvo al tanto de las innovaciones artísticas, además de conocer de primera mano las invenciones tecnológicas que permearon con fuerza el mundo del arte. Así, su desarrollo profesional adquirió un carácter integral, lo cual le permitió moverse con solvencia en distintos espacios profesionales, entre ellos la arquitectura, el diseño y la publicidad, a la vez que practicaba un arte conceptual y de participación inseparable de su propia experiencia vital.

Por esta razón, este artículo explorará la producción artística conceptual de Gustavo Sorzano entre 1968 y 1984, valiéndose de tres momentos vitales: 1. *Aprendizajes y experimentación, años de exploración y risa*, donde se verá la gestación de los primeros eventos de participación tanto en Nueva York como en Colombia a finales de los sesenta; 2. *La publicidad: el summum de las artes*, que abarca el ingreso del artista al mundo de la publicidad y la relación con las primeras series gráficas en la década del setenta; 3- *Zeguscuá: Psicoanálisis y retiro del mundo*, cuando Sorzano construyó su villa o casa estudio e inició una nueva serie titulada *Fray Luca*, en los primeros años de la década del ochenta.

Estos tres momentos vitales de Gustavo Sorzano fueron simultáneos al inicio e institucionalización del arte conceptual en el país, y permiten visibilizarlo hoy en día como un importante actor. Sin embargo, este artista santandereano quedó al margen del reconocimiento en

el campo artístico, dado que en el momento en que se dio la institucionalización del arte conceptual, la atención se centró en una generación de artistas promovida por los críticos de arte que, en las principales ciudades, crearon un *habitus* para reconocer y hacer posible la práctica del arte conceptual. Estos críticos fueron Eduardo Serrano en Bogotá, Alberto Sierra en Medellín, Miguel González en Cali y Álvaro Barrios en Barranquilla, y entre la generación forjada estuvieron los nombres de Grupo 44 y El Sindicato, Adolfo Bernal, Sara Modiano, entre otros (Herrera Buitrago, 2011a: 158-159). No obstante, esta generación de artistas conceptuales alentada por la crítica, rápidamente abandonó sus investigaciones, desmoronándose y dejando ver sus principales debilidades. Algunos los llamaron “pesos livianos”, otros los consideraron simples cuotas electorales de las provincias, “jóvenes complacientes”, “sectores emergentes”. Sin duda alguna, el país se estaba transformando debido a los fenómenos de violencia, paramilitarismo, narcotráfico, guerrillas, y el mundo del arte. Los galeristas y comerciantes veían subir los precios de las obras de arte moderno, restando visibilidad a la experimentación conceptual.

Es de anotar que este fue el momento en que la publicidad y el diseño se transformaron vertiginosamente, conquistando las formas de hablar y de sentir de las personas del común a través de los medios masivos, y cuando varios artistas utilizaron los mecanismos de comunicación, bien fuera del *copy*¹, o del director creativo, buscando transmitir de manera directa y rápida un mensaje, utilizando una tipografía que tuviera el mayor efecto, y difundiendo y entregando insertos para experimentar y medir el impacto de sus campañas. Valga, entonces, la exploración de las relaciones entre el arte conceptual y la publicidad, para abrir una nueva perspectiva en el estudio de actores con obras conceptuales, quienes fueron marginados por tachár-

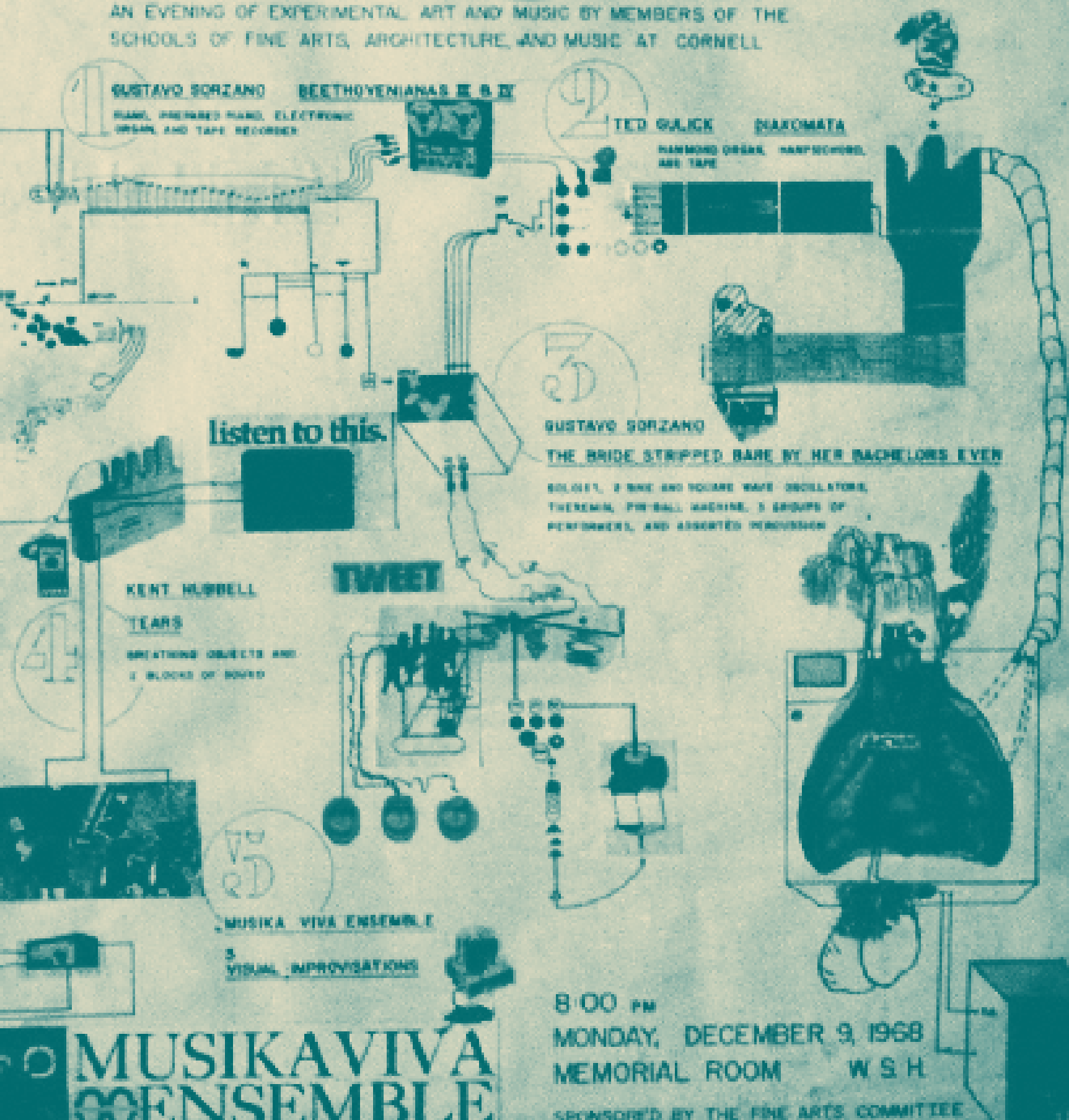
1 *Copy* es el creativo que en un departamento de publicidad escribe textos, eslóganes, guiones, para organizar las ideas existentes y crear nuevos conceptos.

MOMENTUM

I

in memoriam **MARCEL DUCHAMP** (1887-1968)

AN EVENING OF EXPERIMENTAL ART AND MUSIC BY MEMBERS OF THE
SCHOOLS OF FINE ARTS, ARCHITECTURE, AND MUSIC AT CORNELL





▲ Ilustraciones 2 y 3: Musika Viva Ensemble, *Momentum I*, 1968, fotografías, 9 x 6,5 cm, Archivo del artista.

seles de publicistas, diseñadores, arquitectos, pero no artistas puros, exigencia legítima en la agitada década del setenta pero fuera de contexto en el actual mundo de la globalización.

Aprendizajes y experimentación, años de exploración y risa

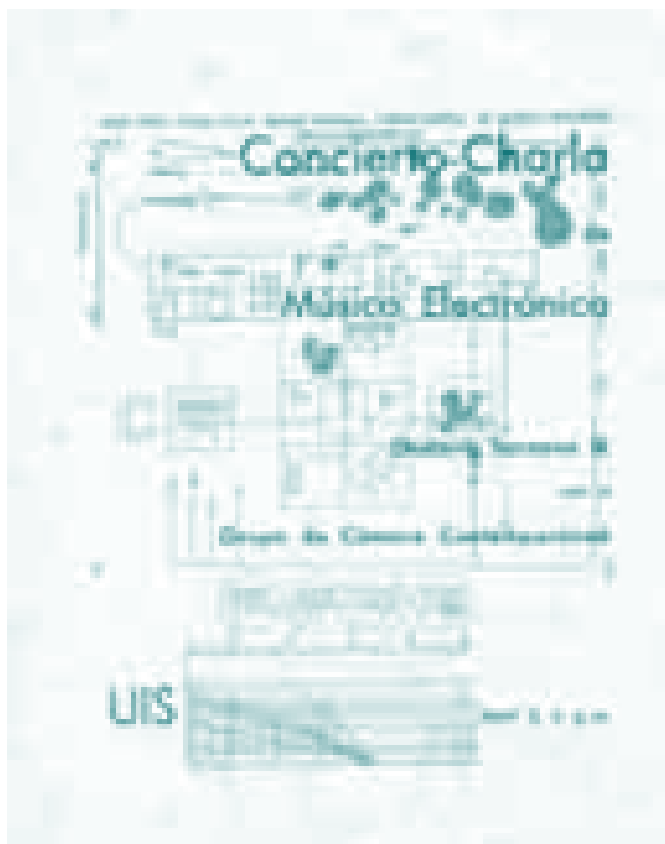
Durante su formación en Nueva York, Gustavo Sorzano gestó y dirigió el grupo Musika Viva Ensemble, compuesto de estudiantes de las carreras de arquitectura y música en la Universidad de Cornell, cuyo primer evento de participación se tituló *Momentum 1*. En este se pusieron en práctica inquietudes con respecto a la disolución entre las fronteras del arte y la vida, y entre los géneros mismos del arte. Así, se dio paso a la creación de conciertos y ambientes que recogieron las propuestas de importantes músicos electrónicos, como el norteamericano John Cage (1912-1992), y del artista francés más popular en el momento en la escena neoyorkina, el recién fallecido Marcel Duchamp (1887-1968), ya reconocido como padre del arte conceptual por Joseph Kosuth. El lunes 9 de diciembre de 1968, a las 8 p.m. se dio origen a esta presentación. Para ella, los integrantes de Musika Viva Ensemble diseñaron un cartel-collage que contuvo el programa a seguir, reproducido y distribuido entre los demás participantes (Ilustr. 1).

El evento constó de cinco actos e inició con *Beethovenianas III & IV* de Gustavo Sorzano, donde el artista interpretó partituras originales de Beethoven, con algunos fragmentos en blanco que lo obligaron a la improvisación. Para ello utilizó dos pianos, uno de ellos preparado, un órgano electrónico y un dispositivo de grabación sonora. Para Sorzano, las *Beethovenianas*

eran un homenaje al mayor improvisador de la historia de la música clásica, también, una excelente oportunidad para dar cabida a la espontaneidad y experimentación. Luego vino la interpretación de Ted Gulick titulada *Diakomata*, que involucró órgano electrónico, clavecín y cinta de sonido. Siguió un tercer acto, nuevamente interpretado por Gustavo Sorzano, titulado *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even*, con el cual hacía referencia a *Gran Vidrio* de Duchamp, tratando de conectar los sonidos producidos por aparatos electrónicos a través de osciladores de onda, una máquina de pin-ball (Ilustr. 2) y tres grupos de intérpretes realizando una percusión. Más adelante, Kent Hubell presentó *Tears* como cuarto acto, utilizando objetos inflables (Ilustr. 3) y dos bloques de sonido. Para finalizar, todos los integrantes de Musika Viva Ensemble realizaron tres improvisaciones.

Con ello, Musika Viva Ensemble apuntó a realizar una obra de arte efímera, de la cual se conservan algunas fotografías, el cartel-collage y el testimonio de Sorzano; sobre sus sonidos, aunque se presume que se conservan en algunas cintas magnéticas guardadas por el artista, aún no se conocen, dado que su interés como grupo no era el de realizar una juiciosa labor documental, sino, al contrario, hacer un *Momentum*. Al respecto Sorzano expresa: “la música es mágica, la música es momentum, tú pulsas una nota, iplinnnnnn! Y ella se queda hasta que se muere. Un poco la idea de que el arte fuera como la música, que tú hicieras iplinnnnnn! y si tú no estás ahí para ver lo que yo hice, ah! Problema tuyo, no mío”². A esta primera definición de momentum, hay que sumar otras dos que aparecen en los siguientes eventos de participación. Momentum es un término que proviene de la

2 Conversación entre Gustavo Sorzano y María Mercedes Herrera. Ubaque, Zeguscua, 11 de diciembre de 2011.



◀ **Ilustración 4:** Gustavo Sorzano, *Música = Sonido organizado*, 1968, programa, 16,5 x 21 cm., Archivo del artista.

física, y se refiere a la fuerza que permanece constante en la materia aún cuando esta cesa su movimiento; también se refiere a la práctica del budismo zen, donde se asume que todo se encuentra en constante cambio, y se aboga por retirar del centro de la vida al yo, y dar paso a su disolución. Visto así, son tres fuentes de inspiración las que construyen el concepto *Momentum*, con el cual Musika Viva Ensemble se puso a tono con la experimentación musical y artística buscada a nivel mundial en distintos escenarios, tanto por el lado de John Cage como de Los Beatles.

Cabe anotar que antecediendo a *Momentum 1*, Sorzano ya había demostrado su interés en la realización de conciertos electrónicos, como el que dio ese mismo año en el mes de abril en el Auditorio de Mecánica de la Universidad Industrial de Santander. El concierto se tituló *Música=Sonido Organizado*, y contó con la utilización de un sintetizador electrónico diseñado por Richard Moog³, además del piano preparado, tres osciladores sinusoidales y un oscilador de ondas cuadradas. Este concierto estuvo dividido en tres partes según el programa distribuido entre el público (Ilustr. 4). En la primera parte, Sorzano dio una charla para explicar

³ Sorzano recuerda haber traído prestado un sintetizador diseñado por Richard Moog desde Trumansberg, cerca de Ithaca. Conversación entre Gustavo Sorzano y María Mercedes Herrera. Bogotá, 2 de septiembre de 2010.

las innovaciones en el campo de la música electrónica, luego reprodujo sonoramente un concierto grabado con seis piezas de diversos compositores (entre ellas *Solo para dos voces* de John Cage) y, por último, vino un concierto en vivo junto al Grupo de Cámara Contemporáneo de la ciudad de Bucaramanga, compuesto por el profesor Edmundo Puentes, los músicos Lucila Paillí de Azuero, Lucila Reyes Duarte, Edmundo Puentes y Antonio Ramírez, quienes interpretaron *Beethoveniana para piano preparado* y *Estudio III*.

No obstante, entre *Música=Sonido Organizado* y *Momentum 1* existen varias diferencias importantes en cuanto a la participación del público y a la recepción obtenida en el medio. Si bien *Música=Sonido Organizado* obtuvo elogiosas críticas y le valió a Sorzano la invitación a realizar una nota de prensa en el diario local y un programa radial, en Colombia no se consideraba que este evento perteneciera a la órbita del arte, sino que estaba confinada al campo musical. Es de anotar que otros músicos experimentales y electrónicos como Blas Emilio Atehortúa y Jacqueline Nova, nunca presentaron obras en el Salón Nacional de Artistas, y si acaso algo escandalizaba al conservador medio colombiano, eran los gestos de protesta de la juventud, y tener un aspecto cercano a los grupos de ye-ye y go-go. En contraste, en Cornell el ambiente estaba preparado y dispuesto de tal manera a la experimentación tecnológica y artística, que



▲ Ilustración 5: Música Viva, *Arquitectura del Sonido, Ambientes*, 1969, fotografía, 9,5 x 7,5 cm., Archivo del artista.

Momentum 1 tuvo inmediata acogida, y de allí se generaron los eventos *Momentum 2 y 3, Eco, Cluster*, y una amplia gama de actividades que mezclaron lo aleatorio, con la utilización de elementos no convencionales en el proceso de la creación artística.

Ahora bien, una vez Sorzano obtuvo su grado universitario retornó a Colombia e ingresó al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Javeriana en Bogotá. Esta vez, con el propósito de hacer una réplica de *Musika Viva Ensemble*, convocó a estudiantes de las facultades de Arquitectura e Ingeniería Electrónica en un grupo multidisciplinar llamado *Música Viva*, con el cual realizó los primeros eventos de participación en la escena artística nacional. Pese a la heterogeneidad de los intereses de sus integrantes, su punto de encuentro fue la experimentación del espacio arquitectónico a través de los recursos tecnológicos. De esta forma, *Música Viva* buscó la experiencia total del espacio, incorporando los últimos avances del momento: en el campo musical, el piano preparado, el sintetizador electrónico, los

osciladores de onda; en el campo visual, los proyectores de diapositivas y de opacos, la fotografía en diapositiva y Polaroid, las antorchas, los sistemas de televisión. Así, el concepto arquitectónico del espacio para habitar fue integrado a disciplinas afines, como el diseño y la escultura, además, de la utilización de sonidos, luces y tiempos para construir el espacio desde la música electrónica. Entre sus eventos de participación dentro del espacio académico y alejados de concursos artísticos y de la crítica de arte, se cuentan *Arquitectura del Sonido* y *Beethovenianas Momentum 11*.

Arquitectura del Sonido fue el evento inaugural de *Música Viva* en Bogotá, llevado a cabo en el auditorio Pablo VI de la Universidad Javeriana el 13 y 14 de noviembre de 1969. Entre sus integrantes estaban su director Gustavo Sorzano, Rómulo Polo, Carlos Camacho, Alejandro Barrero, Óscar Flórez, Fernando Noriega, Antonio Dumit, Ricardo Pachón, Alfonso Herrán, Hernando González Arrázola (Herrera Buitrago, 2011b:51-55). El programa distribuido entre los

Beethoven

Otro gran mechón de la
cabellera de beethoven

... Usted ya sabe

Ojo izquierdo de beethoven

Otro ojo izquierdo de
beethoven

...Usted ya sabe

Los densos pedacitos de na-
riz y boca de beethoven

Otra vez los densos peda-
zos de nariz y boca de
beethoven

*
OBER
*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

En su canderosa

Candorede, candurosa,

EN "SU CANDOROSA COMPLEJIDAD",
DE SUS CADENCIAS" CONSTITUYEN
PROPEDEUTICA" DE TODA EMOCION

El 16 de Marzo de 1.827, los
denaron toda esperanza. Cuando
con la mayor prudencia, pidió
le administro los ultimos sac-
desco- dijo al eclesiastico -
gran consuelo". La agonia duró
formidable tormenta se desenc-
por ultima vez. Un autor recit-
cion funebre escrita por Geri-
se efectuó el Requiem de Motza-

TRISTAN ARBELAEZ / JON DE OCHOA

particular de sonido envolvente
los cuatro "Kotolines" amplificas
as del auditorio. Las diferentes
otras constantemente produciendo una
La partitura sera proyectada para
so y rico sonido producido por estas
oto japonesas.

EN BAJO
ERICK MANGONES : KOTOLINES MADIOS
EN ALTO

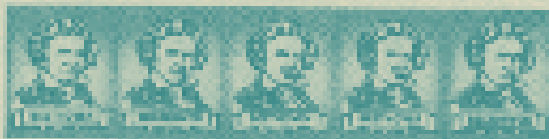
CHOUT

TUBES. MAL

VOLUNTIER

GUSTAVO SORZANO B.
EL SONIDO COMO FORMA
EL SONIDO COMO DISEÑO
AUTODIRECCION, LEZ
REINSTALACION ESPACIAL
COMPOSICION DE GRUPO.
MUSIKATIVA ENSEMBLE Y MUSICA VIVA.

BEETHO #8 VENIANAS**



GUSTAVO SORZANO-BAUTISTA

Incluyen pardon tache, Pertenecon a una serie de doce piezas, seis compuestas para teclado y seis para diferentes combinaciones de instrumentos modificados electronicamente. El material musical esta extractado de la Sonata Patetica de Beethoven. La partitura no esta ordenada en secuencias especificas el material musical para ambas manos debe ser organizado por los ejecutantes durante la ejecucion, eso esta fco, la interpretacign. Los ejecutantes pueden repetir cualesquiera elemento, cualquier numero de veces alternando o respondiendo.

"LA TRASPARENCIA
LA "PROPEDEUTICA,
MUSICAL

medicos aban-
se lo dijeron
un sacerdote el cual
rumentos. "Os lo agra-
me habeis traído un
hasta el dia 26. Una
adeno al cerrar los ojos
sobre su tumba una ora
lparzer. Durante el oficio
art

RIN ALVARINO : PIANISTAS

GUSTAVO SORZANO : MODUL
DONALD REINERTSEN : GR
FREDERICK NANCONES : CO



▲ Ilustración 8: Gustavo Sorzano y Música Viva, *Ambiente 26 Momentum 12*, 1970, hoja de contacto, Archivo del artista.

asistentes dio cuenta del orden y las características del evento que produjo cinco sub-eventos entre conciertos, ambientes y happenings, con un intermedio titulado *Motivación*. Inició con una grabación en cinta titulada *Apuntes de Bitácora*, donde expresaron los objetivos y convicciones del grupo recién fundado; luego vino un concierto para piano preparado titulado *Parcelas*; acto seguido, un ambiente llamado *Espacios*. En el evento el público tuvo que participar, ponerse de pie, caminar, sorprenderse y reír. Los instrumentos estaban descentrados por el auditorio, incluso hubo alguien a quien tomaron una foto instantánea con cámara Polaroid y una vez apareció su imagen, la pusieron en el proyector de opacos para proyectarla en la pared y tomarla como partitura para una nueva interpretación musical, esto en *Ambientes* (Ilustr. 5). Además, durante *Arquitectura del Sonido*, los participantes fueron llevados a experimentar cambios de luz en el auditorio acompañados de una gama de sonidos electrónicos, lo cual les condujo a experimentar miedo, tristeza, desesperación, felicidad, en lo que Música Viva llamó “exploración de espacios psicológicos”. Con ello, se refirieron a la creación de situaciones emocionales a partir de la musicalización en *Naturaleza muerta*. En este primer evento, momentum aparece como una fórmula. Dice el programa impreso: “espacio/momentum/tiempo”, para referirse a la idea de un espacio viviente y eternamente recreado por la presencia del ser humano, generado y transformado al tiempo por la luz y el sonido.

Al año siguiente, Música Viva realizó *Beethovenianas Momentum 11* en la Casa de la Cultura, actualmente Teatro La Candelaria, dirigida desde entonces por el dramaturgo Santiago García. *Beethovenianas* se realizó entre el 31 de agosto y el 1 de septiembre de 1970, e integró a los participantes de Musika Viva Ensemble⁴.

4 El nuevo director de Musika Viva Ensemble era David Shearer, y entre sus integrantes estaban Don Reinertsein, Jen Hubbel y Frederick Mangones; los integrantes de Música Viva eran dirigidos

El evento estuvo ordenado en nueve partes según el programa (Ilustr. 6), e incluyó obras de Beethoven, Gustavo Sorzano, Kent Hubbel, Don Reinertseen, y John Cage con su emblemático 4'33”.

Iniciaron el evento con *Obertura* interpretada al piano por Tristán Arbeláez y Jon de Ocerín Alvarino. Luego vino *Beethovenianas # 8* con espacios en blanco dentro de la partitura; posteriormente *Pitch Out* de Allan Bryant, interpretada por cuatro kotoslines descentrados en el área del auditorio acompañados de unas diapositivas que explicaban gráficamente los sonidos emitidos por el koto japonés. Más adelante, durante cuatro minutos treinta y tres segundos de silencio las dos “Músicas Vivas” interpretaron la pieza de John Cage. También se interpretaron *Gran fuga* en sintetizadores, el intermedio con *Identificación*, cuando los asistentes debieron reconocer la impresión de sus huellas digitales dejadas a la entrada al evento; siguieron *Volumen*, *atmósferas* y *nubes...mal tiempo*, en este último se invitó a los asistentes a abrir sus paraguas y salir tiritando como si tuvieran frío (Ilustr. 7).

Ahora bien, luego de utilizar estos espacios académicos para la realización de los eventos y tras haber conseguido buenos resultados en el trabajo en equipo, Música Viva realizó tres eventos de participación en las versiones XXI y XII del Salón Nacional de Artistas, éstos fueron *Ambiente 26 Momentum 12* de 1970 (Ilustr. 8) y *Caja y Cajita de Música Momentum 18 y 19* de 1971 (Ilustr. 9). En estos eventos se crearon ambientes electrónicos y se alentó al público a realizar sus propias “partituras mentales”, concepto con el cual Música Viva buscó que el público dejara de ser un espectador y pasara a interpretar

por Sorzano, su manager era Rómulo Polo Flórez. También estaban Fernando Noriega, Eduardo Fonseca, Luis Fernando Barriga, Óscar Flórez, Tristán Arbeláez, Samuel Bedoya, Jon Oserín, Alfonso Herrán, María Teresa Montoya, Orlando Gómez Pico, Hernando González Arrázola, Rubén Ardila, Emilio Quevedo, Hernán Gutiérrez, Aureliano Barbosa, Tristán Arboleda.



la música que él mismo producía a base de movimientos de su propio cuerpo, bien fuera siguiendo las indicaciones de Música Viva a través de sus programas, o haciendo recorridos inéditos por el espacio de exposición.

Ambiente 26 (Ilustr. 8) consistió en la disposición de siete cajas aisladoras en acrílico con transmisores internos, comunicados por medio de las ondas hertzianas con cascos acústicos. Así, y contando con un centro de operaciones y un impreso con instrucciones, la persona que visitaba el Salón tenía la posibilidad de poner el casco sobre su cabeza y empezar a recorrer el espacio habitado por otras obras, siguiendo las líneas blancas pintadas en el piso o creando su propio recorrido. Esto hacía que la persona percibiera auditivamente una serie de sonidos electrónicos y pudiera componer su propia interpretación musical.

Asimismo, en *Caja y Cajita de Música Momentum 18 y 19* (Ilustr. 9), dos cubos conformaban ambientes sonoros: el

primero, la *Caja*, era un cubo penetrable, de tres metros de lado con una serie de timbres en el suelo activados por los pasos del público participante; el segundo, la *Cajita*, era un cubo para interactuar en la medida en que si el espectador se acercaba producía sonidos por el efecto acústico del dispositivo que estaba en su interior, pero si se retiraba, la *Cajita* quedaba en silencio.

A diferencia de los eventos anteriores, estos *Momentum 12, 18 y 19*, fueron objeto de crítica de arte, solo que negativa y escasa, de parte de varios críticos: Juan Calzadilla, jurado venezolano del XXI Salón, dijo no entender la pretensión de Sorzano al crear un ambiente en el cual solo se oían zumbidos (Calzadilla, 1970); Clemencia Lucena, vocera del MOIR, y el literato Darío Ruiz afirmaron, cada cual en sus columnas, que esta idea tecnológica en un país atrasado resultaba insultante a la realidad nacional. Clemencia Lucena ubicó a *Caja y Cajita* como una tendencia artística de trasplantes del imperialismo yanqui (Lucena, 1971), y Darío

▼ **Ilustración 7:** Música Viva y Musika Viva Ensemble, *Beethovenianas Momentum 11*, 1970, fotografía, 9,5 x 7,5 cm., Archivo del artista.



▼ **Ilustración 9:** Gustavo Sorzano y Música Viva, *Caja de Música Momentum 18*, 1971, ambiente sonoro, 300 x 300 x 300 cm., sin datos de ubicación.





◀ **Ilustración 10:** Gustavo Sorzano, *Evento de no participación*, 1972, cartel, 64,5 x 46,7 cm., Colección del artista.

Ruíz afirmó que esto de los conceptuales o electrónicos era “tan candoroso ya, tan cosita de costurero” (Ruíz, 1971), que no merecía mayor detenimiento en tratar de explicar sus obras. Sin embargo, *Caja de Música* recibió mención de honor, lo cual resulta extraño siendo el mismo Darío Ruíz jurado de admisión y calificación durante el evento. No obstante, si se analiza la composición del jurado se puede valorar el papel jugado por el crítico argentino Jorge Romero Brest, director del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires durante los años sesenta, amigo y cercano de los *happenings* y la música electrónica, quien se mostraba a favor del arte conceptual en el medio colombiano, caracterizado a inicios de los setenta por la orfandad de la crítica de arte.

Entretanto, en el campo artístico colombiano emergían artistas jóvenes, y *Ambiente 26* fue presentada en el mismo evento que *Cabeza de Lleras* de Antonio Caro, *4 x 1= 4* de Bernardo Salcedo, *La última mesa* y *Canción de cuna* de Beatriz González, *Tarjeta estudio en memoria de Brian Jones* y *Cortina con paisaje* de Álvaro Barrios, obras que difieren en sus planteamientos y que no estaban buscando el arte conceptual en ese momento. Cabe recordar que Antonio Caro no sabía lo que era arte conceptual (Barrios, 1999:109), y Bernardo Salcedo no creía que fuera bueno practicarlo en el país (Chaves Vela, 1972).

Así visto, en este primer momento vital de Sorzano, pleno de experimentación y valiosísimos aprendizajes, el arte conceptual no ocupaba la primera plana de ningún sector del campo artístico colombiano, y su obra de carácter participativo tal vez estaba más cercana a *Cartones para armar* o las instalaciones de luz, sonido y movimiento realizadas por Julia Acuña y Jacqueline Nova, o a *Consumo de una forma una forma de consumo* y *El ojo oculto* de Gastón Betelli.

La publicidad: el *súmmum* de las artes

Paralelas a estas realizaciones en el campo del arte conceptual, Gustavo Sorzano se integró a la empresa de publicidad Leo Burnett, en un momento en el cual este artista consideraba que la publicidad era la cima, el punto más alto que podía alcanzar el arte dado que todos los medios estaban dispuestos para la comunicación y los avances tecnológicos. Allí, Sorzano fue director creativo y trabajó junto a Salvo Basile y Carlos Lersundy en distintas campañas publicitarias. Entre sus *copy* se encontraron grandes talentos en el arte de transmitir información, tales como Bernardo Salcedo y Santiago García. Según Sorzano, este nuevo trabajo le llevó a abandonar las investigaciones de los eventos de

► **Ilustración 11:** Gustavo Sorzano, *Kit*, ca. 1975, collage y dibujo a lápiz, 50 x 70 cm., Colección del artista.



participación, y a la posterior desintegración de Música Viva. No obstante, fue también el motivo que imprimió a sus obras el carácter del mensaje transmitido al público de forma eficaz y rápida, como *Evento de no participación* (Ilustr. 10), que consistió en pegar en los muros y postes de la ciudad de Medellín, a propósito de la III Bienal de Coltejer, carteles que anunciaron su no participación, solo con el propósito de burlarse de un evento artístico que estaba muy radicalizado por quienes, desde un arte político, se tomaban los principales eventos del país para lanzar sus consignas, y que no cesaban de acusar a quienes ocupaban otras posiciones de ser reaccionarios, de derecha, cortesanos, etc.⁵

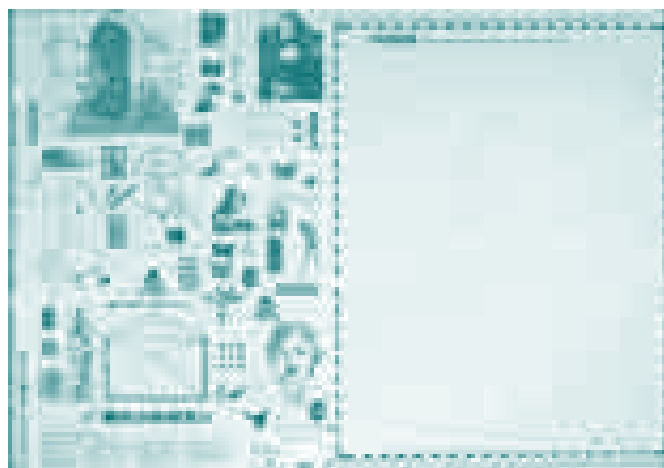
Paralelamente a su trabajo en la publicidad, la elaboración de una serie gráfica titulada *Partituras Mentales* lo inauguró como artista conceptual con reconocimiento en el medio colombiano. Así, realizó sus primeras exposiciones individuales durante 1975 en Bogotá, y en Medellín participó en la muestra colectiva del Salón DELIMA⁶,

recibiendo críticas de diverso calibre: algunas halagadoras de parte de Germán Rubiano, otras despectivas que no dudaron en llamarle “mico encargado de hacer verdaderas monerías” (documento escrito por Félix Ángel adjunto a carta enviada por Alberto Sierra a Gustavo Sorzano, fechada el 29 de enero de 1976). Pese a las críticas destructivas y en algún sentido la incompreensión del público, Sebastián Romero, jefe de la Sección de Artes Plásticas del Instituto Colombiano de Cultura, ya lo había invitado a una exposición de arte conceptual que estaba planeando, y para la cual invitó también a Rómulo Polo, Raúl Marroquín, Álvaro Barrios, Efraín Arrieta, Bernardo Salcedo y Antonio Caro (carta enviada por Sebastián Romero a Gustavo Sorzano, fechada el 13 de febrero de 1975), lo cual permite entender la manera en que se estaba pensando en el arte conceptual en el país, y cómo se integraba a Sorzano dentro de una generación conceptual que apenas se bosquejaba, de la cual sobresalía su serie *Partituras Mentales* (Ilustr. 11), nutrida de la experimentación con los eventos de participación, y materializada en papeles cortados con la

5 Muestra del enfrentamiento y las demandas de los sectores comprometidos contra los eventos de corte capitalista pueden verse en *El Tiempo* (1972), “Los artistas opinan sobre la III bienal: ¿arte de masas o acontecimiento capitalista?”, 7 de mayo.

6 En 1975, Sorzano expuso en la galería Belarca entre el 10 y el 26 de julio; en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de

Colombia entre el 10 y el 28 de septiembre; en el III Salón Delima en Medellín del 14 al 28 de noviembre de ese mismo año junto a Alfredo Guerrero, Manuel Hernández, Antonio Barrera, Óscar Jaramillo, David Manzur, Marta Elena Vélez en la sala de exposiciones del edificio del Banco de la República.



◀ **Ilustración 12:** Gustavo Sorzano, *Retrato de un futuro sin paisaje*, 1976-1980, serigrafía, dibujo y collage, 70 x 100 cm., Colección del artista.

▲ **Ilustración 13:** Gustavo Sorzano, *Paisaje Momentum 43*, 1974, inserto, 100 x 70, Colección del artista.

medida industrial en las fracciones de un pliego. Sobre esta base, generalmente en cartulina e inspirado en la *Monalisa*, Gustavo Sorzano disponía recortes de muchas cosas como fotocopias, fragmentos de imágenes de revistas, hojas calcantes, basurita del sacapuntas, y acompañaba estos elementos de colores, marcadores, tijeras, pegante, para que el espectador compusiera su propia imagen y creara su obra de arte.

A *Partituras Mentales* le siguieron otras series como *Leonardos* y *Proyecto Paisaje Urbano* (Ilustr. 12), las cuales se inspiraron en las fuentes más diversas, como la literatura, titulares de periódico, canciones y las personas que rodeaban a Sorzano. Así, el artista quiso plantear el juego de adivinanzas y equívocos verbales recurriendo al mecanismo de *Gran Vidrio*, solo que esta vez, en lugar del ready-made sesudo que caracterizó a Marcel Duchamp, Sorzano creó una serie inexplicable de asociaciones para ligar una cosa con otra, de manera incierta y aleatoria. Así, en sus series gráficas se encontraron poemas de *Alicia en el País de las Maravillas*, reflexiones de Da Vinci, la noticia de la importación de avestruces en el Pacífico, una alusión a proyectos urbanísticos y al trazado de la Vía de los Cerros, todos ellos en una fusión compleja y trazada al azar.

Estas *Partituras Mentales* llevaron a Sorzano a generar un evento de mayor cobertura titulado *Paisaje Momentum 43* (Ilustr. 13), que consistió en distribuir un inserto en el periódico *El Tiempo* con una serie de figuritas de la *Monalisa*, la encajera de Vermeer, mariposas y pájaros impresos a color y listas para ser cortadas y pegadas en el espacio en blanco que se encontraba en la parte derecha. Con este inserto, Sorzano participó en el XXV Salón Nacional y aunque no tuvo reconocimiento de parte de los jurados, su obra sirvió para que Leo Burnett probara qué tanto llegaba la publicidad que se insertaba en los medios impresos al público. Según Sorzano:

...se hizo un experimento que lo utilizamos para probar dos cosas, uno, para saber si el periódico *El Tiempo* servía como un vehículo de entregar publicidad, por primera vez hicimos eso, hicimos un inserto que me lo patrocinó Fruco, yo tengo las copias, y que se llamaban eventos de participación. La idea era, iba un afiche, del tamaño del periódico completo con un montón de imágenes que había puesto en un lado, y en el otro lado un sitio blanco para que usted cogiera las imágenes de aquí, las recortara e hiciera su propio collage, [...] entonces la participación mía del siguiente Salón Nacional fue

en un panel poner todas las participaciones que la gente me había mandado⁷.

De esta manera, se puede entender la cercanía entre arte conceptual y publicidad, relación que en muchas ocasiones trata de ocultarse, pero que produjo una serie de obras interesantes durante la década del setenta. Entre ellas se pueden contar *Sencillo método para invadir Venezuela* y *Bodegones*, realizadas por Bernardo Salcedo en 1972 siendo copy en Leo Burnett; *Dar para ganar*, de Antonio Caro y Jorge Posada con la que los artistas se autopublicitaron, regalando sus dibujos al público para ser recordados; según Caro: “yo he tratado de buscar público, yo mismo sin ningún escrúpulo, así como cualquier prostituta he buscado público cuando he regalado cositas, cuando yo mismo he hecho propaganda” (Cortés, 2001:30); o el primer *Grabado Popular* de Álvaro Barrios, publicado de manera simultánea en Diario del Caribe, El Nacional y El Heraldo para promocionar una marca de café⁸. Además, al año siguiente, cuando Sorzano presentó las participaciones de la gente con la obra *Partituras Mentales-Tablero* en el XXVI Salón, algunas obras de otros artistas también mantenían una inmediata relación con la publicidad, por ejemplo Beatriz González con *Botticelli Wash and Wear*⁹, y Antonio Caro con *Colombia*. Con respecto a esta última, es de anotar que Caro en múltiples oportunidades ha insistido en que antes de haber hecho un planteamiento político al escribir el nombre del país con la tipografía de la marca Coca-Cola, su interés era por la forma de las letras y se desprendía de su experiencia en una empresa publicitaria; Caro: “Tal vez estaba más bien intentando aprovechar el diseño de la palabra Coca-Cola que de hacer grandes planteos o de hacer grandes generalizaciones” (Cortés, 2001:80).

Y mientras muchos artistas se desempeñaban exitosamente como publicistas, el campo artístico colombiano

tomaba un sesgo orientado hacia una política radical. Adquirían protagonismo las expresiones de distintos grupos de izquierda, pero al mismo tiempo se fortalecían las posiciones de los críticos de arte que desde cargos en los principales museos y galerías del país institucionalizaron, antes de finalizar la década del setenta, al arte conceptual en Colombia. Un arte conceptual sin relación con las facciones políticas de izquierda, al contrario, en contra de este tipo de manifestaciones en medio de las discusiones que se daban en el campo, donde se hablaba del peligro de la penetración de las modas culturales del imperialismo; de si el afiche político cargado de consignas revolucionarias era arte o no lo era: de un Estado presidido por Alfonso López Michelsen del que se esperan cambios sociales que nunca llegaron a producirse; del comercio de la marihuana y la aparición de nuevos ricos. En medio de este campo enrarecido, Sorzano hablaba de *Paisajes*, tanto en *Momentum 43* (Ilustr. 13) como en la serie *Proyecto Paisaje Urbano* (Ilustr. 12), para referirse al mismo tiempo a la preocupación por la destrucción ambiental que traería a Bogotá la construcción de la Vía de Los Cerros, y a la tradición iniciada por John Cage, quien hizo del mapa cartográfico una partitura musical. Así, en *Solo para voz 3* de 1970, Cage tomó el mapa de Concord, ciudad natal del filósofo posromántico Henry David Thoreau (a quien el músico admiró por vivir conforme a las ideas de Rousseau, proclamando la desobediencia civil y retirándose de la civilización para vivir en una cabaña primitiva a orillas del lago Walden). Tal vez esto sirva para entender el tercer momento vital de Sorzano.

Zeguscua: Psicoanálisis y retiro del mundo

A mediados de los setenta, Sorzano se retiró de Leo Burnett para fundar su propia empresa, en la cual se ocupó de proyectos arquitectónicos y publicitarios asociándose con Álvaro Giraldo Valencia en Gustavo Sorzano / Diseño y Álvaro Giraldo Valencia y Cía Ltda. Esta firma no prosperó debido a que las cuentas que conseguían eran pocas y pequeñas, dado que los grandes clientes iban para el gran imperio en que se había convertido Leo Burnett. Tal vez esta misma situación hizo que Sorzano no olvidara sus eventos de participación y propusiera uno para estar en el XXVII Salón de Artistas de 1978, titulado *Anotaciones y appendix para la Historia extensa de Colombia*. Este evento consistió en reproducir el esquema dibujado de la figura del Napoleón que Jacques-Louis David pintara en el siglo XIX, junto a seis círculos con los rostros de Simón Bolívar, Francisco de Paula Santander, Francisco José de Caldas, Camilo Torres, Antonio Nariño

7 Conversación entre Gustavo Sorzano y María Mercedes Herrera en Bogotá, el 2 de septiembre de 2010. Sorzano se refiere a la participación en el XXVI Salón de 1976, titulada *Partituras Mentales. Tablero*. De las participaciones del público recibió una de Antonio Caro cuyo tema fueron las matas de maíz y la enajenación de Vermeer.

8 *Sencillo método para invadir Venezuela* estuvo en el International Cultural Centrum, en Amberes, Bélgica, en 1972; *Bodegones*, en la III Bial de Coltejer, en 1972; *Dar para ganar* en la II Bial de Artes Gráficas de Cali en 1971; y el primer *Grabado Popular* de Álvaro Barrios se publicó el 17 de junio de 1972.

9 En múltiples obras Beatriz González se nutrió de los mensajes emitidos en los medios de comunicación. De ellos se ha valorado especialmente la crónica social y la crónica roja, pero los mensajes publicitarios que inspiraron obras tempranas como *Niña Johnson* de 1966, *Cúrese las amígdalas sin operación* de 1969, o *Baby Johnson in situ* de 1973 adquieren relevancia en este contexto de la investigación.

y Policarpa Salavarrieta, para que el lector del periódico recortara la cara del héroe de la Independencia y la pegara en el lugar de la figura de Napoleón Bonaparte. Así, cada nuevo autor, según su orientación ideológica, haría su propia interpretación de los hechos políticos que dieron origen a la nación. Pero, ¿qué motivación política llevó a Sorzano a hacer esta obra? Es de considerar que fue justamente en el año 78 cuando la izquierda política, constituida en diferentes partidos, fue derrotada electoralmente por Julio César Turbay Ayala, y el arte conceptual de Sorzano estaba más cercano al mundo de la publicidad y al establecimiento que a las propuestas revolucionarias. Entonces, ¿sería este evento de participación un juego inofensivo?, o ¿tendría una intención de criticar a los próceres de la Independencia que emularon al contradictorio Bonaparte?

De cualquier forma, Sorzano recibió participaciones de lugares apartados del país, algunas de ellas acompañadas de cartas manuscritas donde se expresaba el deseo de ser artista, o donde se denunciaba la desaparición de una persona, y aunque esta obra ganó el cuarto premio de adquisición en el II Salón Regional de Artes Visuales de la Zona Nororiental, al llegar al evento central fue opacada por *Alacena con Zapatos* de El Sindicato de Barranquilla. Es de anotar que fue en esta versión del Salón donde el arte conceptual generó una polémica entre distintos críticos de arte y se bosquejó una nueva generación de artistas conceptuales, dejando al margen a artistas como Gustavo Sorzano y Rómulo Polo. Pero en cuestión de menos de cinco años, el arte conceptual dejó de ser motivo de revuelo al ser adoptado como un estilo más, y el campo artístico colombiano entró en un letargo. Se suspendieron los Salones y las Bienales, las galerías cooptaron nuevos clientes dispuestos a pagar buenas sumas como símbolo de ostentación y poder.

En medio de este apaciguamiento, Sorzano inició un proceso de sicoanálisis, debido a que, como él mismo ha explicado, la publicidad, el diseño, la música, el dinero, la farándula, le generaron la sensación de que había vivido todo el tiempo para complacer a los otros, no a sí mismo. A su vez, compró una propiedad frente a la laguna de Ubaque donde construyó Zeguscua (murmullo del agua en muisca), como una villa y casa estudio (Saldarriaga, 1986). Allí, se instaló con el propósito de pintar, pero su estadía lo llevó por otros caminos: realizó la serie *Fray Luca* (Ilustr. 14) y participó en dos exitosos proyectos arquitectónicos con Recuperación de Estructuras Móviles REM en 1983 (Mención Especial en la Bienal de Arquitectura), y Símbolos Urbanos Recuperables SUR en 1984, al cual se debe la recuperación de los edificios

antiguos de las cavas y falcas de la empresa cervecera Bavaria, en el actual Centro Internacional en Bogotá.

Conclusiones

En su retiro a Zeguscua, Sorzano continuó una exploración conceptual y realizó múltiples eventos de participación que quedaron confinados a un estrecho círculo de amigos, lo que hizo que su margen de acción se redujera considerablemente, y que el objetivo de vincular a la gente a la experiencia artística y vital quedara truncado. Además, mientras Sorzano daba la espalda al mundo, acaso siguiendo el modelo de vida de Thoreau, o vistiendo el hábito de Fray Luca Paccioli, el país giró hacia la ultraderecha. Partidos políticos fueron exterminados, ocurrió el Palacio de Justicia, se fortalecieron los ejércitos privados y la guerrilla expandió su poder, lo que produjo una situación tan álgida que el arte no supo cómo darle respuesta, mucho menos el arte conceptual.

Y es que a pesar de que al arte conceptual se le quiera cubrir con ropajes que exalten sus potencialidades políticas, y se le atribuya que está en contra del sistema y de los circuitos comerciales, no se puede desconocer que es un arte que, aunque se da en medio de una situación política, no siempre quiere participar de ella. Al contrario, algunas veces se quiere atribuir al arte conceptual latinoamericano o conceptualismo una orientación política, y de paso se le distingue del arte conceptual norteamericano, al margen de cualquier realidad política. En este sentido, Sorzano queda entre dos aguas, dado que es un artista conceptual latinoamericano formado en Estados Unidos, cuyas preocupaciones por el arte lo llevaron a explorar lo político o revolucionario que podía ser la participación, pero no a ocuparse de las transformaciones sociales que demandaban en ese momento otras posturas radicales. A esto habría que agregar que su arte conceptual se cruzó en múltiples ocasiones con el mundo de la publicidad, con el interés por la tecnología, con la música electrónica, lo que obliga a la apertura de nuevas perspectivas en el estudio al arte conceptual colombiano.

Referencias

- Barrios, Álvaro (1999). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.
- Calzadilla, Juan (1970). "El Salón Nacional (2) Juventud, tanteo y falta de originalidad", en *El Espectador*, 27 de octubre.

Chaves Vela, María Luisa (1972). "Salcedo en la Belarca", en *El Espectador*, 29 de julio.

Cortés, María Clara (2001). *Acercamientos a la obra de Antonio Caro*. Tesis para optar el título de Magíster en Historia y Teoría de la Arquitectura y el Arte. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

El Tiempo (1972). "Los artistas opinan sobre la III bienal: ¿arte de masas o acontecimiento capitalista?", 7 de mayo.

Herrera Buitrago, María Mercedes (2011a). *Emergencia del arte conceptual en Colombia, 1968-1982*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

_____. (2011b). "El arte conceptual no es como lo pintan: historia de una emergencia", en Giunta, Herrera, Suárez, McDaniel, González, Ramírez, Calle, Restrepo, Cabrera, Giraldo, Bustos, Jaramillo, Rubiano, *Encuentro de Investigaciones Emergentes: Reflexiones, historias y miradas*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Lucena, Clemencia (1971). "Formas "puras" y formas políticas en el XXII Salón", en *El Tiempo*, 5 de diciembre.

Ruíz, Darío (1971). "Charanga para el XXII Salón", en *El Tiempo*, 12 de diciembre.

Saldarriaga, Alberto (1986). *Sorzano Arquitectura Integral*. Bogotá: PROA.

Documentos

Carta enviada por Alberto Sierra a Gustavo Sorzano, fechada el 29 de enero de 1976.

Carta enviada por Sebastián Romero a Gustavo Sorzano, fechada el 13 de febrero de 1975.

Entrevistas

Conversación entre Gustavo Sorzano y María Mercedes Herrera. Ubaque, Zeguscua, 11 de diciembre de 2011.

Conversación entre Gustavo Sorzano y María Mercedes Herrera. Bogotá, 2 de septiembre de 2010.

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1, Musika Viva Ensemble, *Momentum I*, 1968, cartel collage, 70 x 100 cm., Colección del artista. 3

Ilustración 2, Musika Viva Ensemble, *Momentum I*, 1968, fotografía, 9 x 6,5 cm, Archivo del artista. 4

Ilustración 3, Musika Viva Ensemble, *Momentum I*, 1968, fotografía, 9 x 6,5 cm, Archivo del artista. 4

Ilustración 4, Gustavo Sorzano, *Música = Sonido organizado*, 1968, programa, 16,5 x 21 cm., Archivo del artista. 5

Ilustración 5, Música Viva, *Arquitectura del Sonido, Ambientes*, 1969, fotografía, 9,5 x 7,5 cm., Archivo del artista. 7

Ilustración 6, Música Viva y Musika Viva Ensemble, *Beethovenianas Momentum 11*, 1970, programa, 44 x 34 cm., Archivo del artista. 8

Ilustración 7, Música Viva y Musika Viva Ensemble, *Beethovenianas Momentum 11*, 1970, fotografía, 9,5 x 7,5 cm., Archivo del artista. 8

Ilustración 8, Gustavo Sorzano y Música Viva, *Ambiente 26 Momentum 12*, 1970, hoja de contacto, Archivo del artista. 9

Ilustración 9, Gustavo Sorzano y Música Viva, *Caja de Música Momentum 18*, 1971, ambiente sonoro, 300 x 300 x 300 cm., sin datos de ubicación. 10

Ilustración 10, Gustavo Sorzano, *Evento de no participación*, 1972, cartel, 64,5 x 46,7 cm., Colección del artista. 11

Ilustración 11, Gustavo Sorzano, *Kit*, ca. 1975, collage y dibujo a lápiz, 50 x 70 cm., Colección del artista. 12

Ilustración 12, Gustavo Sorzano, *Retrato de un futuro sin paisaje*, 1976-1980, serigrafía, dibujo y collage, 70 x 100 cm., Colección del artista. 13

Ilustración 13, Gustavo Sorzano, *Paisaje Momentum 43*, 1974, inserto, 100 x 70, Colección del artista. 14

Ilustración 14, Gustavo Sorzano, *Lichtenstein*, ca. 1983, serigrafía, collage, pintura y dibujo, 70 x 100 cm., Colección del artista. 17